

УДК 7.03«19/20»

Скринник-Миська Д. М.

Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша

СИСТЕМНО-ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА: ПЕРІОДИЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ У ТЕОРІЇ А. ДАНТО

Скринник-Миська Д. М. Системно-історичний аналіз історії мистецтва: періодизація художнього процесу у теорії А. Данто. У статті розглянуто ключові ідеї теорії американського філософа мистецтва А. Данто, пов'язані з системно-історичною інтерпретацією художнього процесу. Охарактеризовано виділені дослідником етапи еволюції художнього процесу, які він окреслив відповідно як міметичний, ідеологічний та постісторичний періоди. Зазначені етапи показано через призму теоретичних міркувань різних мислителів, що вплинули на формування тієї чи іншої парадигми у мистецтві. Особлива увага приділена останньому, постісторичному періоду як такому, що виражає сучасний стан західної культури. Його аналіз подано у контексті зв'язків з ключовими ідеями постмодернізму. Також розглянуто концепт «кінця мистецтва» як переломного моменту у зміні культурних парадигм ХХ ст. Здійснено спробу співвіднести український мистецький процес з запропонованою американським дослідником моделлю.

Ключові слова: теорія мистецтва, естетика, мімесис, поезис, модернізм, кінець мистецтва.

Скринник-Миська Д. М. Системно-історичний аналіз історії мистецтва: періодизація художнього процесу у теорії А. Данто. В статті рассмотрены ключевые идеи теории американского философа искусства А. Данто, связанные с системно-исторической интерпретацией художественного процесса. Охарактеризованы выделенные исследователем этапы эволюции художественного процесса, которые он обозначил соответственно как миметический, идеологический и постисторический периоды. Данные этапы показаны через призму теоретических соображений разных мыслителей, повлиявших на формирование той или иной парадигмы в искусстве. Особое внимание уделено последнему, постисторическому периоду, выражающему современное состояние западной культуры. Его анализ представлен в контексте связей с ключевыми идеями постмодернизма. Также рассмотрен концепт «конца искусства» как переломного момента в смене культурных парадигм в ХХ веке. Предпринята попытка соотнести украинский художественный процесс с моделью, предложенной американским исследователем.

Ключевые слова: теория искусства, эстетика, мимезис, поезис, модернизм, конец искусства

Skrynnyk-Myska D. Systemic-historical analysis of the history of art: periodization of artistic process in the theory of A. C. Danto. The key ideas are examined in the article of the theory of the American philosopher A. C. Danto, a prestigious and influential thinker widely ready by artists, critics, art historians and philosophers of art abroad. For Ukrainian academic theory of art his ideas aren't known enough. The objectives of this study are to determine periodization of art history proposed by A. Danto in his essay "The End of Art" (1984) and deployed more widely in the book "After the end of art" (1997). His main ideas are dedicated to systemic-historical interpretation of the artistic process. The philosopher extracted three main stages in evolution of art process. These steps he called accordingly the era of imitation, the era of ideology and the post-historical era. In this study our aim is to show the connections of each extracted stage with various topics of thinkers that influenced the formation of a paradigm shift in art, such as Classical Aesthetic, C. Greenberg, W. Benjamin, K. Marx, etc. We are analyzing Arthur C. Danto's view of the end of art historical narratives in the connection with the main topics of postmodern thinkers such as J. Baudrillard, J.-F. Lyotard. The article also contains an attempt to correlate the Ukrainian artistic process with the model proposed by the American researcher. So, according to Danto's point of view, the era of imitation or Renaissance "mimetic" narrative history takes place in 1300–1880. In that period the mimetic-art strives for greater fidelity with lived visual experience and accurate representations of optical experience. The background of these ideas lies in Classical Aesthetic and connected with Aristotle's notion of mimesis as main principle of art. After symbolic art of Middle Ages Western culture returns to this principle as a basic one in the evolution of art. In Renaissance the common features of art are chiaroscuro, lineal perspective, foreshortening verisimilitude, religious narrative content. And artist isn't an anonymous servant of God anymore; he is a genius, much like a scientist, and in the same time the one who advances the mimetic project. However the artists depend on their supporters — church and patrons. After the era of imitation, according to Danto, the era of modern narrative history came, that was the era of ideology, which continued in 1880–1965 and also was known as modernism. Modernism is noted as an Age of Manifestos and historical imperatives, a sense of progress and historical inevitability. Post-mimetic art developed through a sequence of styles, seeks expression and self-examination rather than illusion. These dramatic changes became possible because of rapid scientific technical progress, especially invention of photo camera and other methods of technical reproducibility. That's one of the main reasons why the art changes its aims in that time. The avant-garde artist is seen as a marginal though interesting overly intellectual, somewhat dangerous figure for society. Criticism in that time is ideologically based on the theoretical innovation of the work as well as the aesthetic formal purity. Artistic characteristics in the ideological period are formalism and reductive purification. In return representational features were secondary in modernism. Artists validated in the art world, supported by modernist critics, collectors, museums, commercial galleries. In our study we are especially interested in the last so-called Post-historical period because it characterizes

our current contemporary situation of Postmodern. This era, which A. Danto have also called present undefined era, started from the appearing of pop-art, according to the philosopher. That very moment he named «the end of art». It means the end of a certain narrative which has unfolded in the art history over the centuries, and which has reached its end in a certain freedom from conflicts of the kind inescapable in the era of Ideology. At that period the art became multicultural one, it was characterized by radical pluralism, and the nature of art was seen as an open field of possibilities. Danto rejects specific social, religious, ecological or feminist imperatives as just more outmoded "covert manifestos" because of their philosophical inadequacy. The end of art means for him that artists are liberated from the burden of history, were free to make art in whatever way they wished, for any purposes they wished, or for no purposes at all. There are no more periods in some master narrative of art. So Danto concluded that the end of art consists in the coming to awareness of the true philosophical nature of art. For artists it means that they may assume any posture they want. Critical standards are not fixed anymore and do not rely on ideology. Artistic characteristics of contemporary art may include appropriation, electronic and alternative media.

Danto's conclusions are especially important for Ukrainian situation. During decades of Soviet totalitarian regime our country was isolated from the world artistic process. So awareness of its evolution takes a lot of time and needs some theoretical background. Systemic-historical analysis of the history of art periodization of artistic process in the theory of A. C. Danto in the connection with powerful ideas of significant philosophers can be useful for creation of contemporary Ukrainian theory of art and modernization its art-institutions at all.

Keywords: art theory, philosophy of art, aesthetics, mimesis, poezys, modernism, the end of art

Постановка проблеми. Теоретичні погляди Артура Данто, американського філософа і художнього критика, справили значний вплив на формування сучасної естетичної теорії. Однією з найвідоміших його ідей є модернізована версія гегелівської тези про кінець мистецтва, яку він вперше озвучив у есеї «Кінець мистецтва» у 1984 р., та розгорнув ширше у праці «Після кінця мистецтва» у 1997 р. Його ім'я також пов'язують зі становленням найвпливовішої у сучасному арт-світі інституціональної теорії, що сформувалася в американській філософії мистецтва наприкінці 60-х — на початку 70-х рр. [1: 222]. Тим не менше, для української академічної теорії мистецтва ідеї А. Данто, як і загалом західноєвропейська теорія мистецтва ХХ ст., залишаються недостатньо опрацьованими.

Ця проблема включає кілька аспектів, зумовлених передовсім тоталітарним минулим. Пострадянській моделі мистецтвознавчої науки властивий рух за накатаною в радянські часи схемою, в основі якої лежали матеріалістичне трактування духовних феноменів, класовий підхід до феноменів суспільних, описовість замість аналітики, домінування лінійної моделі розвитку науки. Ці риси наклали свій негативний відбиток на проблематику та методологію вітчизняної теорії мистецтва.

Другий аспект проблеми пов'язаний з концепцією підготовки майбутніх українських фахівців-мистецтвознавців та теоретиків мистецтва. Західна теорія мистецтва конструювалася в основному філософами або ж на основі філософських теорій: властиво, найвидатніші теоретики ХХ ст., ідеї котрих лягли в основу сучасної теорії мистецтва, — філософи та дослідники культури із суміжних галузей знань. Цю сферу гуманітарного знання складно уявити без таких мислителів, як З. Фройд, К. Юнг, Л. Вітгенштайн, В. Беньямин, М. Маклюен, Ж. Деріда, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Бодріяр, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі та багато інших. Натомість вітчизняна мистецька освіта орієнтує передовсім на історію мистецтва, а вивчення теорії часто завершується початком ХХ ст. у кращому випадку. Наслідком такого підходу є деякі труднощі у осмисленні проблем мистецтва ХХ ст. та сучасного мистецтва, з якими зіштовхуються мистецтвознавці — випускники вітчизняних мистецьких навчальних закладів.

Ще один бік проблеми — відсутність перекладів теоретичних праць ключових для теорії мистецтва авторів. Якщо тексти філософів ХХ ст. за останні роки все ж таки з'являються, то вузькоспеціалізовані тексти з теорії мистецтва та естетики, яких, до слова, достатньо в англійській версії і які інтенсивно перекладаються сусідами-поляками, — у нас практично відсутні. По-суті маємо ситуацію своєрідного «зачаклованого кола» — академічна наука великою мірою ігнорує теорію мистецтва ХХ ст., відповідно, орієнтує студентів на дослідження, що оминають цю проблематику, тож і потреби у цих текстах начебто й нема. З іншого боку, якщо наші фахівці не знають цих праць, звідки візьметься розуміння мистецтва ХХ ст. та сучасного мистецтва? Розглядаючи проблему у ширшому контексті, можна сформулювати її так: яким чином можна інтегруватися у світову академічну спільноту, осмислюючи проблеми мистецтва та його теорії на рівні ХІХ ст.? Тож, на наш погляд, вкрай важливим завданням є введення в український академічний мистецтвознавчий дискурс ідей, що сформували дискурс західний. Важливе місце тут посідають ідеї А. Данто, зокрема визначені ним історичні фази еволюції художнього процесу, які у цьому дослідженні ми розглядаємо як своєрідну канву для осмислення змін, що відбулися у мистецтві впродовж його історичної еволюції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До ідей, висловлених А. Данто, звертається низка дослідників мистецтва другої половини ХХ ст. Американський теоретик Д. Каспіт використовує термін «кінець мистецтва» з певним відтінком іронії. Займаючи критичну щодо сучасного мистецтва позицію, він обирає термін, введений А. Данто для назви власної книги «Кінець мистецтва», у якій послідовно критикує художні засоби та мистецькі практики, до яких вдаються актуальні художники [22]. Російська дослідниця мистецтва К. Андреева

у своїй книзі «Постмодернізм. Мистецтво другої половини ХХ — початку ХХІ століття» апелює до праць А. Данто у контексті мистецтва поп-арту [2]. Польський теоретик мистецтва Г. Дзямські у дослідженні «Дев'яності роки» приділяє значну увагу аналізу періодизації художнього процесу, запропонованої американським філософом [20]. Особливо докладно він розглядає концепт «кінця мистецтва», акцентуючи увагу не на есхатологічному, а на креативно-творчому потенціалі цього нового стану мистецтва, констатованого американським філософом. У книзі «Американська філософія мистецтва: основні концепції другої половини ХХ століття — анти-есенціалізм, перцептуалізм, інституціоналізм. Антологія» автор-упорядник Б. Дземидок також відзначає вагомий роль теоретичних напрацювань А. Данто у американському дискурсі 60–70 рр. минулого століття, що вплинув на сучасну західну філософію й теорію мистецтва [1]. В українській гуманітаристиці ймовірно одним з перших досліджень естетичної концепції А. Данто є дисертаційне дослідження Є. Дніпровської «Від аналітичної естетики до постмодернізму: аналіз американських теорій (США)», у якому теоретичні напрацювання філософа аналізуються через зв'язки аналітичного стилю філософування з постмодерністською філософією [7].

Цілі статті. Першочерговим завданням вітчизняної академічної теорії мистецтва, на наш погляд, є переосмислення навчальних програм та освітніх схем, сформованих за радянських часів, та заповнення лакун, передовсім — прискіплива увага до філософсько-теоретичного осмислення мистецтва ХХ–ХХІ ст. Звідси випливає конкретна потреба введення у науковий обіг ключових ідей західних мислителів, які сформувавши сучасну теорію мистецтва. Саме тому ми вважаємо важливим завданням опрацювання ідей А. Данто, котрий залишається одним з авторитетних дослідників у царині філософії мистецтва, а також впровадження системного запропонованого ним теоретично-узагальненого погляду на історію мистецтва.

Виклад основних матеріалів дослідження. Мистецтво можна розглядати як форму взаємодії об'єкта й суб'єкта, тобто форму взаємодії художника зі світом. А історія мистецтва — це історія способів візуального сприйняття, репрезентована через художній твір [14: 14]. Мистецтво різних епох виражає ідеали та цінності своєї доби не лише через тему та сюжет, до яких звертається, але й через ті засоби мистецтва, за посередництва яких глядач зчитує зміст твору, інформацію, яку він несе. Спосіб представлення образу засобами мистецтва прийнято називати *художньою репрезентацією* [2: 9]. Впродовж історії одні типи культури змінювали інші, відповідно змінювалися й історично визначені типи художньої репрезентації.

Визначальним елементом переходу між періодами є переформулювання критеріїв естетичних якостей художнього твору [20: 175]. Це означає,

що внаслідок зміни світоглядних установок певної історичної доби, переосмислення людиною свого місця у світі й стосунків з ним, змінюється також уявлення про мистецтво — його сутність, значення, систему правил, яким воно підпорядковується, критерії тощо. Таким чином, характер художньої репрезентації, тобто спосіб, у який художник унаочнює смисли художнього твору, залежить від характеру осмислення людиною світу, а критерії того, що є мистецтвом та художньою цінністю, не є вічні, ані раз і назавжди визначені, ані універсальні для всіх часів та культур. Вони завжди мають конвенціональну, умовну природу і визначаються запитом тієї чи іншої доби.

В історії мистецтва, тобто історії способів візуального сприйняття дійсності можна виділити періоди, коли у різних художніх явищах простежується спорідненість, досить чітка закономірність і зміни відбуваються за певною логікою.

У відповідності до зміни типів культур, у західній теорії мистецтва прийнято періодизацію, запропоновану американським філософом мистецтва, А. Данто, а саме — виокремлюють три періоди, що відповідають трьом основним способам репрезентації: *міметичний, постісторичний та ідеологічний* [18].

Перший, *міметичний період*, за твердженням дослідника, охоплює 1300–1900 роки. Визначальним критерієм у мистецтві тут виступає так званий принцип наслідування [18: 571]. Це означає, що моделлю творчої діяльності художника є копіювання природи: від мистецтва очікують створення переконливої ілюзії видимої дійсності. Такий підхід бере свій початок з Античної Греції періоду Класици (IV–V ст. до н. е.). Загалом, впродовж усієї історії мистецтва полеміка навколо його естетичних завдань розгортається докола двох полярних поглядів на сутність та природу мистецтва, окреслених ще Арістотелем та Платоном, та втілених у поняттях «мімесис» та «поезис» [6: 44].

Отож, мімесис (з гр. «наслідування, відтворення») як основний принцип діяльності художника — це естетична концепція походження та сутності мистецтва, розроблена Арістотелем, що розвинулася в естетиці Відродження та Нового часу, а також у теорії реалістичного мистецтва. Згідно з Арістотелем, вона включає в себе і адекватне відображення дійсності (зображення речей такими, «як вони були і є»), і діяльність творчої уяви (зображення їх такими, «як про них кажуть та думають»), та ідеалізацію дійсності (зображення речей такими, «якими вони повинні бути») [17: 204]. Згідно з цим вченням, завдання художника полягає в умінні побачити прекрасне, «закладене» в основі навколишнього світу, і відтворити його у своїх роботах. У вченні Арістотеля метою мімесису в мистецтві є пізнання предмета, а один з головних критеріїв у цей період — подібність до натурного прототипу — надовго затримується як визначальний. Наприклад, видатний

представник високого Відродження, Леонардо да Вінчі, закликав художників за зразок досконалості взяти дзеркало [10: 62]. Створена на цьому ґрунті естетична концепція окреслює лінію розвитку мистецтва, названого пізніше реалістичним: античність — ренесанс — класицизм — реалізм другої пол. XIX ст. (саме з того часу й вживається термін «реалізм») — неореалістичні течії XX ст. [6: 45].

Західноєвропейська історія мистецтва, починаючи з Нового часу, розгорталася у напрямі щоразу точнішого відтворення життя: художники кожної нової епохи прагнули щораз переконливіше творити ілюзію видимого світу. Вони винайшли спосіб передавати об'ємну форму на площині; з'ясували, як зобразити предмети так, щоб вони склали враження розташування на різній віддалі від глядача; ретельно дослідили анатомію людського тіла; вивчили закономірності його будови та руху; розкрили закони фізичного й психологічного сприйняття кольорів; навіть експериментували з різними технічними пристроями, — досягненнями науки, як-от система лінз, щоб досягти максимально переконливої ілюзії світу-двійника реальності, прекраснішого й досконалішого за саму реальність, що відкривається на картині. Отож, історію мистецтва, починаючи від Нового часу, можна розглядати як процес щораз досконалішої, точнішої репрезентації видимої дійсності. Згідно з цим підходом художники успадкували від своїх попередників візуальні схеми, котрі вони піддавали наступним трансформаціям з метою наближення до щоразу кращого представлення зовнішнього світу [20: 192].

Стосовно генезису українського мистецтва слід зазначити, що його шлях відрізнявся від західноєвропейського, але був з ним тісно пов'язаний. Засвоївши у період Середньовіччя візантійську культуру з її знаково-символічною концепцією художнього образу, Русь-Україна творчо її інтерпретувала та розвивала. Естетика візантійського іконопису на наших теренах отримала самобутні й неповторні риси, завдяки симбіозу з місцевими традиціями, виробила власні стилістичні особливості, розвинулася у місцеві школи. Ключовою залишалася ідея, що ікона не безпосередньо репрезентує образ як ренесансна картина, де зображення тотожне оригіналу, а опосередковано, символічно вказує на трансцендентний образ, світ духовного, який ми можемо осягти не через органи фізичних відчуттів, як-от зір, а лише через віру й молитву. Тому-то зображення на українських іконах аж до XVII ст., як і на візантійських, не відповідали видимому образу світу. Непропорційні фігури, неприродні кольори, площинність, схематизація не репрезентували, а символізували своїх персонажів. Із занепадом Візантії у XV ст., послаблюється і її культурний вплив. Для Русі-України візантійська епоха закінчилася поділом земель між сильнішими сусідами, що утвердило її характер у культурній та релігійній сфері як містка між Сходом та Заходом [5: 231].

Вочевидь характеристика української культури як діалогу між Сходом та Заходом якнайточніше виражає її сутність. У мистецтві посилюються західні впливи міметичної концепції — в іконі поступово починають з'являтися риси, властиві західноєвропейській картині — спроби передати об'єм та перспективу, індивідуалізація образів, прагнення виразити емоційний стан, пропорційність зображень, анатомічно збудовані тіла, елементи тогочасного народного побуту в біблійних сюжетах. У західноєвропейській культурі у період Ренесансу відбувається секуляризація культури, і картину, засновану на принципі мімезису, можна вважати однією з її ознак та наслідків. В Україні-Русі зі значним запізненням і значно меншою мірою секуляризація відбувається також, але міметичний принцип буде складовою релігійного мистецтва. Слідування принципу мімезису сприяло появі в українському мистецтві світського малярства. Таким чином, схематично розвиток українського візуального мистецтва також можна зобразити як рух до щоразу точнішого відтворення дійсності, але слід пам'ятати про історичні особливості нашої культури й про те, що аналогічні до західних зміни відбувалися у нас з певним часовим запізненням.

Отже, «спільним знаменником» для мистецтва міметичного періоду є так звана міметична репрезентація як наслідування предметів чи явищ реального світу.

Концепцію мімезису привело до логічної вичерпаності мистецтво реалізму. Це поняття виникло й було сформульоване у XIX ст. у Франції. Термін «реалізм» (від лат. «суттєвий», «дійсний») вживають у двох значеннях: 1) реалізм як напрям — виник як форма реакції у відповідь на романтичну й класичну ідеалізацію, прикрашування дійсності у мистецтві, а також на заперечення загальноприйнятих академічних норм; часто він був позначений гострою соціальною спрямованістю, ставав формою критики суспільного устрою; 2) поняття, що характеризує пізнавальну функцію мистецтва й може стосуватися різних періодів його історії; його характерні ознаки — правда життя, втілена специфічними засобами мистецтва, міра його проникнення у реальність; глибина й повнота художнього пізнання життя; мистецтво, яке наслідує видиму дійсність [12: 146].

Міметичний принцип у мистецтві проіснував майже шість століть, позаяк упродовж усього цього часу технічні засоби, якими диспонували художники, змінювалися дуже незначною мірою, а також невеликих змін зазнало й саме сприйняття світу. Як зазначає А. Данто, починаючи від часів Сократа, імітація у мистецтві слугувала критерієм належності до нього, а обмеженість цієї теорії була помічена лише з винайденням фотоапарата [18: 571].

У XIX ст., коли з'явилися нові засоби технічної репродукції — передовсім механічні засоби запису, фотографія, пізніше кіно, — імітація дійсності у мистецтві як художня цінність була поставлена

під сумнів. Фотографія змусила по-іншому глянути на художню творчість, переосмислити місце та функціонування мистецтва у світі технічної репродукції [20: 49]. Поява нових винаходів — паротяга, автомашини, літака тощо, а також відкриття у царині хімії та фізики (передовсім теорія відносності А. Ейнштейна, пізніше — розщеплення атома) значно змінили людське сприйняття світу — розуміння простору й часу, ролі та місця людини у ньому. Всі ці фактори спричинили й до критичного переосмислення того, чим є мистецтво, у чому його сенс, якими мають бути його критерії у новому індустріальному світі, а також якими засобами воно має оперувати, щоб виразити дух часу.

Тож міметична нарація почала занепадати, поступаючи місцем новій парадигмі, котру А. Данто називає *ідеологічною*. По суті, цей період історії мистецтва співпадає з добою *модернізму*. За визначенням А. Данто, він охоплює 1880–1965 рр. [19: 192]. Визначальною характеристикою мистецтва цього періоду виступає тип художньої репрезентації як конструювання нової реальності, замість копіювання вже існуючої. Витоки цієї нової парадигми також коріняться в античності — в ідеях Платона, зокрема у його ідеї поезису.

Для Платона істинним є світ ідей, що може бути досягнутий розумом, а видимий світ, даний нам у відчуттях — лише його тінь. Світ ідей — це надособовий світ, він втілює закони, за якими здійснюється світове космічне буття. Його ідеї можна зрозуміти як ідеальні сутності, досконалі взірці, принципи конструювання речей матеріального світу. Вони є об'єктивною реальністю, яка перебуває поза конкретними речами та явищами. Ідея краси, що входить у цей ідеальний світ і виражає сутність прекрасного як такого, є взірцем, принципом творення прекрасних речей, які ми сприймаємо через відчуття. Тоді прекрасним постає все те, в чому наявна ідея краси. За Платоном, усі людські твори є наслідуванням космічного буття, а відтак і здійснених у ньому вічних ідей, хоча вони й постають лише їх копіями. Без ідеї неможливе буття та визначеність речей. Тож завданням художника є не копіювати світ, який, за Платоном, і сам є копією ідеального взірця, але прагнути передати прабраз — ідею. Відповідно, краса вимірювалася у співвідношенні до недосяжного первинного ідеалу космологічної краси [7].

На основі такого теоретичного підґрунтя вибудовувалася висхідна: тілесна краса — духовна краса — мистецтво — космологічна ідея краси [6: 45]. У такому вимірі логічно видається настанова християнства, котре розвинуло античну спадщину, у візуальній культурі звертатися не до наслідування видимого матеріального світу, а через символічну мову прагнути вказати на вічні духовні сутності, прообраз яких — світ платонівських ідей. Характерними втіленнями поезису можна вважати знаково-символічне мистецтво Середньовіччя,

а також модерністське мистецтво ХХ ст., яке ставить вираження ідеї понад видиму подібність. Так, один з ідеологів модернізму В. Кандинський у своїй праці «Про духовне у мистецтві» маніфестував завдання нового мистецтва як рух від зображення зовнішнього до глибинної суті життя — до духовності [9: 591–592].

На думку одного з найвидатніших теоретиків модернізму, К. Грінберга, естетика цього напрямку за пункт відліку мала вчення представника німецької класичної філософії І. Канта, якого вважають своєрідним «мостом» між класичною та некласичною наукою завдяки новаторському підходу у теорії пізнання. І. Кант стверджував, що замість трактування пізнання як процесу відображення дійсності суб'єктом, пізнання слід розуміти як конструювання нового знання, творчість у свідомості суб'єкта. Для тогочасної науки, що керувалася спрощеними схемами та механістичними підходами, сформованими у добу Просвітництва, це відкриття було аналогічним «копернікянському перевороту» в астрономії. Для мистецтва такий підхід знаменував зміщення уваги митців з імітування об'єктивної реальності на власне суб'єктивне її переживання як креацію нової суб'єктивної реальності, несхожої до видимого світу, що нас оточує. Звідси — поява так званого авангарду (від франц. «передовий загін») — сукупності новаторських бунтарських рухів та напрямів у художній культурі ХХ ст., що співіснували паралельно або ж змінювали один одного, як-от кубізм, фовізм, експресіонізм, супрематизм, футуризм, сюрреалізм, дадаїзм тощо [12: 8]. Кожен з цих напрямів маніфестував власне суб'єктивне бачення завдань та сутності мистецтва й формував власну художню мову, яка, на думку представників тих чи інших художніх рухів, найбільш адекватно виражала суть мистецтва. Хоча усі ці напрями мали різні цілі й сповідували різні цінності у мистецтві, їх об'єднувала спільна риса: якості художнього твору відтепер не зводилися до імітаційної подібності до оригіналу.

Естетика модернізму звільнила мистецтво від обов'язку представляти дійсність [20: 154]. Тож те, що саме зображено, сюжет, стає несуттєвим; акцент переноситься на те, як, якими засобами зображено. Визначальними стають так звані формальні характеристики твору мистецтва — кольорові й тональні співвідношення, контрасти, ритми, маси, за допомогою яких художники добивалися того чи іншого враження чи асоціації від своїх робіт, що мали б відповідати маніфестованим ними ідеям.

Розвиток модернізму, на думку К. Грінберга, був процесом його самопізнання, а його найголовнішою рисою теоретик називає самокритичність [21: 754]. Першим справжнім модерністом К. Грінберг вважав І. Канта, позаяк філософ поставив під сумнів основи власної науки і критично досліджував той інструментарій, за допомогою якого й здійснюється будь-яка критика [15: 51]. Аналогічно й

художники модернізму перестали цікавитися сюжетом у мистецтві, а звернули увагу на те, як взагалі воно можливе, якими засобами мистецтво оперує. Однією з цілей історичного авангарду був вихід поза окреслені межі мистецтва [20: 49]. Відтак мистецтво набуває ширшого, ніж у міметичній парадигмі, розуміння.

Якщо співвідносити ці зміни зі змінами в українському мистецтві, знову ж таки, слід звернути увагу на його специфіку, зумовлену історичними обставинами. Як і в західному світі, в Україні міметичний період був змінений періодом ідеологічним — розвивається експериментальне мистецтво модернізму. Сприймаючи комуністичні ідеї як прогресивні, багато художників-модерністів вітало радянську владу і, вважаючи, що їх нове мистецтво служитиме створенню нового справедливого суспільства, навіть виконували для більшовиків пропагандистські твори — графічну продукцію, монументальні розписи та пам'ятники, оформляли агітпоїзди. У 20–30-ті рр. в СРСР сформувався тоталітарний режим, у якому компартійна верхівка отримала всеосяжний контроль над усіма сферами життя суспільства. Тоталітаризм передбачає домінування державного над особистим, поглинання державою індивіда, відповідно, мистецтво, де особистісна свобода є онтологічною засадою, також було вкладено в ідеологічні рамки й зроблено підконтрольним. Закономірно, у 30-х рр. тоталітарний режим почав розправлятися з українською елітою, в тому числі й з художниками-модерністами. Було створено мистецькі навчальні заклади радянського зразка, де керівні посади зайняли вірні режиму люди, які мали здійснювати контроль за освітнім процесом. З музейних збірок було вилучено й знищено роботи художників-модерністів, а самих художників, котрі не були в еміграції, — репресовано й розстріляно, як, наприклад, видатного українського монументаліста М. Бойчука та його послідовників В. Седляра, І. Падалку й інших. У 1932 р. було ліквідовано всі незалежні мистецькі об'єднання та створено спілку художників як єдиний підконтрольний владі орган [6: 15]. Тоді ж радянськими ідеологами було «сконструйовано» так званий метод соціалістичного реалізму як деформований варіант міметичної концепції мистецтва. Теоретики соціалістичного реалізму відкинули практично всі новації, що відбулися у мистецтві ХХ ст. як «загниваючий буржуазний формалізм». Натомість, нібито апелюючи до класики, вони звернулися до реалізму як «найвищого досягнення мистецтва» і стверджували, що соціалістичний реалізм є завершальним етапом його еволюції [6: 47]. Передбачалося, що всі радянські художники відтепер зобов'язані творити образи виключно реалістично, а їх тематика повинна прославляти й звеличувати комуністичну партію, боротьбу «могутнього радянського народу» за «світле майбутнє», тоталітарних вождів, трудівників, селян та викривати «ворогів народу», «націоналістів», «попів»,

«куркулів» тощо. Його формула — реалістичний за формою, соціалістичний за змістом.

Радянське мистецтвознавство сконструювало начебто наукову теорію, вибірково опираючись на категорії класичної естетики, в основі якої лежить поняття мімезису. Ключову роль відіграв марксизм, який фактично повернувся до моделі Просвітництва (об'єкт тотожний суб'єкту). Звідси — розуміння мистецтва як відображення з поправкою на «світле майбутнє». Радянська ідеологія розглядала мистецтво як засіб, тому поклала на нього різноманітні, в основному пропагандистські, функції. Ті, хто відмовлявся виконувати таке «державне замовлення» — як мінімум, були позбавлені можливості отримувати замовлення, робити виставки, або ж могли бути репресовані або навіть ліквідовані. Встановлення і панування тоталітарного режиму в Україні стало великою трагедією українського народу, спричинило величезні людські жертви та деформацію свідомості поколінь людей.

Соцреалізм як естетична доктрина був засобом, за допомогою якого держава перейняла контроль над мистецтвом та художниками і не лише в Україні, але практично в усіх країнах радянського табору. Для художників зі Східної та Центральної Європи він став знаряддям ідеологічного примусу. В Україні ця естетична доктрина була впливовою практично до 80-х рр., коли кінець СРСР став очевидністю й почався розпад системи.

Третій, *постісторичний етап*, пов'язаний з черговими змінами у розумінні сутності мистецтва та його критеріїв. Мистецтво звільнилося від необхідності розуміти себе з філософських позицій, і коли ця мета була досягнута, модернізм як новаторський рух фактично був вичерпаний. Ці зміни виявилися настільки драматичними й радикальними, що А. Данто символічно назвав їх «кінцем мистецтва», зазначаючи, що з цієї точки мистецтво й філософія починають рухатися у різних напрямках [19: 130].

До констатації зміни парадигми у мистецтві дослідника підштовхнула поява у західному мистецтві 1950–1960-х рр. чергового художнього напрямку — поп-арту (від англ. «популярне мистецтво»), для якого характерне використання й переробка символічних і знакових об'єктів рекламної продукції та масової культури. Поп-арт виник як реакція на надзвичайну популярність та комерціалізацію абстрактного мистецтва, й проголосив своєю метою повернення до реальності та «розкриття естетичної цінності» зразків масової культури: грубого світу матеріальних речей, якому приписувалось художньо-естетичний статус. З цією метою поп-арт використовував поетичну мову реклами та етикетки, прийом фотомонтажу й колажу [12: 126].

Поява поп-арту тісно пов'язана з переосмисленням впливу масової культури на картину світу, котрий людина щораз більше сприймала як світ речей, а точніше, світ товарів. Початки ґрунтового переосмислення цього впливу пов'язані з ідеями К. Маркса, а саме — з ідеєю «товарного фетишизм-

му». Термін «фетишизм» він запозичив з праці одного з основоположників теорії фетишизму у дослідженні релігії Ш. де Броса. К. Маркс використав його, щоб окреслити специфічний вид сприйняття та ставлення до речей, що з'явився з появою індустріального виробництва та масової культури [20: 110]. Термін, вжитий дослідником релігії як одна з характеристик міфологічної свідомості, тут був використаний щоб підкреслити міфологічне, ірраціональне підґрунтя у сприйнятті речі як товару.

К. Маркс підкреслював, що товари перестають бути звичайними ужитковими предметами, бо ж існування речей як товарів не має жодного стосунку до фізичних властивостей предметів [20: 110]. Натомість воно є проєкцією соціальних відносин між людьми. Речі змінюють своє значення, коли стають товарами і коли включаються в ринковий обіг [20: 108].

Аспекти, у яких суспільство споживання, річ, товар та опосередковані ними взаємини між людиною та світом, осмислюються поп-артом, розглядає французький філософ Ж. Бодріяр. Він зокрема зазначає, що предмети ніколи не вичерпуються тим, для чого вони слугують; вони наділяються значенням престижу, «відсилаючи» вже не до світу, а до буття і соціального рангу їх власника. Речі набувають значення соціальних маркерів, що відзначають, вирізняють їх споживача [4: 16].

Ці смисли й схоплює поп-арт, який з'явився як художня рефлексія на появу суспільства споживання. Прийом використання готових побутових речей, образів реклами — як товарів, так і відомих особистостей, — мав на меті вказати глядачеві, як магазинні експозиції та реклама міфологізують товари, перетворюючи їх у знаки людських прагнень, як споживацтво конструє ідентичності. Люди більше не виводять те, ким вони є, із приналежності до груп чи походження, вони визначають себе через накопичення і споживання продуктів. А мас-медіа та реклама через тиражування перетворюють на продукт будь-яке зображення.

У зв'язку з цим варто згадати специфічний феномен, що належить до нижніх пластів масової культури — кіч. Зазвичай під цим терміном мають на увазі стереотипне псевдомистецтво, позбавлене художньо-естетичної цінності й перевантажене примітивними, розрахованими на зовнішній ефект деталями [17: 147]. Кіч зводить мистецтво до речі, а відношення людини до мистецтва обмежується споживанням, — саме цей аспект і актуалізував поп-арт.

Поява масової культури, суспільства споживання, а також культурних феноменів, які їх виражали, — кічу та його апропріатора, поп-арту, — були наслідками кардинальної зміни взаємин людини та світу, зміни у процесах символізації світу та смислотворення як засадничих способів буття культури. Визначальну роль у цих змінах відіграв науково-технічний прогрес.

У візуальній культурі однією з головних причин цієї радикальної зміни була поява техніки запису та тиражування зображень. Саме це спричи-

нило до руйнування уявлень про твір мистецтва як унікальний витвір, бо ж копіювальна техніка, яка з кожним новим поколінням вдосконалювалася й давала щораз точнішу копію, «знищила» унікальність як сутнісну ознаку художнього твору. Врешті решт, це призвело до того, що видатні твори минулого стають кічем внаслідок невпинного розмноження й тиражування. Це підштовхнуло до висновку про те, що поміж мистецтвом та кічем немає засадничої різниці: позаяк ми живемо у культурі репродукції, усе рано чи пізно перетворюється в кіч [20: 108].

Одним з перших ці тривожні зміни помітив німецько-єврейський філософ В. Беньямін. У своєму знаменитому есеї «Мистецький твір в добу своєї технічної відтворюваності», написаному у 1920–1930-ті рр. і опублікованому в 1955 р., дослідник аналізує трансформацію творів мистецтва як фізичних і естетичних об'єктів у контексті розвитку техніки і технології [3]. Беньямін зауважує, що в епоху технічної відтворюваності твори мистецтва позбавляються своєї унікальності. Натомість у міру наростання репродукційних потужностей та з появою масового мистецтва — фотографії і, особливо — кіно, відбувається зміна його соціальної функції. Місце культової та ритуальної функції мистецтва займають експозиційна, практична і політична. Якщо раніше мистецтво вимагало від глядача концентрації уваги, глибини сприйняття, то нове мистецтво (масове) цього не вимагає: воно розважає, розсіює увагу і може служити потужним інструментом мобілізації та пропаганди.

Технічна відтворюваність, доступність і тиражність — це прийоми, на яких поп-арт вибудовував свою концепцію художньої творчості. Згідно з А. Данто цей напрям є поворотним пунктом, вступом до постісторичної доби. Він сигналізував кардинальні політичні та суспільні зміни, що, у свою чергу, призвели до глибокої філософської трансформації поняття мистецтва [20: 194–195].

До аналізу філософських наслідків поп-арту А. Данто підштовхнула виставка чільного представника цього напрямку, Е. Ворхола, що відбулася у 1964 р. у Нью-Йорку. Художник показав там *Brillo Boxes* — картонні коробки мильних брикетів Брілло, котрі візуально нічим не відрізнялися від побутових коробок Брілло, які можна було зустріти у звичайному супермаркеті. Завдяки Е. Ворхолу декларується нове розуміння мистецтва: художній твір «не зобов'язаний» виглядати якось особливо — він може виглядати як картонна коробка Брілло або будь-яка інша тривіальна річ, виготовлена промисловим способом. У середині 1960-х більше немає певності, що ми можемо відрізнити твори мистецтва від не-творів, позаяк мистецтво почало нагадувати не-мистецтво, — зазначає А. Данто. Поп-арт заперечив усе, що філософи писали до того про мистецтво, бо виявилось, що твір мистецтва не мусить візуально відрізнитися від не-мистецтва, він може виглядати як будь-який предмет, але одночас-

но бути твором мистецтва [19: 129]. Питання «Чим є мистецтво?» втратило сенс у ситуації, коли поп-арт показав, що ним може бути все. Розвиток цих ідей пізніше призведе до усвідомлення, що й художником може бути кожен.

Звісно, Е. Ворхол не був єдиним, хто здійснив ці відкриття. Аналогічні експерименти проводили у той час й інші митці в інших видах мистецтва. Прагнучи переосмислити межі мистецтва, вони досліджували різницю між музикою та шумом, танцем та рухом, літературою та банальною писаниною [20:35]. Проте формулювання підсумків цих експериментів відбулося майже через 20 років, — стільки часу знадобилося критикам та теоретикам мистецтва, щоб усвідомити їх значущість. Властиво, найголовнішим висновком теоретичної дискусії навколо експериментального мистецтва стало усвідомлення того, що історія мистецтва дійшла межі [20: 190]. Це усвідомлення А. Данто й концептуалізує у понятті «кінця мистецтва».

Звісно, «кінець мистецтва», «смерть мистецтва» не слід сприймати буквально. Вони не означають ані завершення, ані занепаду, чи того, що твори мистецтва більше не будуть з'являтися, або що не буде більше мистецтва чи митців. Це також не була оцінююча думка, що визнавала б сучасні твори мистецтва апіорі гіршими від творів попереднього часу. Ці метафоричні звороти було вжито у нараційному сенсі: йшлося про те, що певний тип оповіді, котрий об'єктивувався в історії мистецтва, дійшов до кінця [19: 139]. Те, що завершилося — це наратив, оповідь, а не її предмет; спосіб сприйняття та описування мистецтва, а не саме мистецтво [20: 190].

Щоб збагнути зміст поняття «кінець мистецтва», слід звернутися до терміну «наратив» як поняття філософії постмодерну, що був запозичений з історіографії. Ключовим тут є скепсис щодо об'єктивності самого історичного знання: кожен історичний факт, зміст будь-якої історичної події так чи інакше виникає у контексті розповіді про подію і нерозривно зв'язаний з інтерпретацією мовця, а не зумовленістю об'єктивним закономірним історичним процесом (об'єктивність якого — теж чиясь інтерпретація). Іншими словами, історія може бути розказана по-різному, вона завжди є інтерпретацією, нехай і культурно та історично обґрунтованою. З позиції постмодернізму історія позбавлена будь-якого смислу, не має жодної іманентної логіки, вона нікуди не веде й нічого не навчає. Так само і світ, як текст, позбавлений будь-якої таємниці, будь-якого завершального смислу.

Кінець мистецтва, що осмислювався у західному світі в 1970-х роках, був співзвучний ідеям постмодернізму, котрий утвердився в цей період у статусі філософської теорії, яка фіксує специфіку сучасної доби в цілому. Основна характеристика постмодерну, на думку провідного теоретика цього напрямку, Ж.-Ф. Ліотара, пов'язана з втратою метанаративами (великими оповідями) сучасності

своєї легітимізуючої сили [11: 91–92]. Під «великими метаоповідями» він має на увазі головні ідеї людства: ідею прогресу, емансипацію особистості, уявлення Просвітництва про знання як засіб встановлення всезагального, поступальне розширення та збільшення свободи, розвиток розуму тощо. Ці наративи, як свого часу й міфи, мали забезпечувати легітимацію певних суспільних інститутів, соціально-політичних практик, законодавств, норм моралі, способів мислення тощо. Але, на відміну від міфів, вони шукали цю легітимність не у минулому, а у майбутньому.

Великі метафізичні системи створили всесвіт як своєрідну в'язницю для мистецтва [19: 135]. Історія західноєвропейського мистецтва також відсилала до великих наративів сучасності, котрі прояснювали та легітимізували внутрішню динаміку художніх змін за допомогою історичної логіки та історичної цілі мистецтва. Мистецтво, визволене від логіки історії та позбавлене опертя у великих наративах, раптом опинилося «поза історією», перестало підлягати історичним примусам та необхідності розвивати власну автономну історію [19: 140]. У 70-х роках мистецтво залишило метаісторичну нарацію, що представляла історію мистецтва як процес його емансипації, як прагнення до художньої самосвідомості, повного визнання та зрозуміння мистецтва. Якщо раніше його філософська дефініція була таким собі стилістичним імперативом того, як повинне виглядати справжнє мистецтво, то на цьому етапі жодна теорія більше не постачає правил, за якими визнається приналежність до мистецтва.

Тим не менше, у постмодерністській ситуації не всі наративи втрачають довіру, — зазначає Ж.-Ф. Ліотар. Тканину повсякденного життя продовжують плести численні мікронаративи — оповіді, не пов'язані між собою, не об'єднані єдиною тоталізуючою ідеєю [11: 153].

Лише у цьому сенсі ми можемо говорити про кінець мистецтва, що призвів до розпаду його історії на багато дрібних оповідей, позбавлених цілісних, тоталізуючих амбіцій. Провідним постулатом філософії постмодернізму є радикальна множинність — самоусвідомлення культури, що виявляє в найрізноманітніших концепціях, котрі співіснують паралельно. Так само, як у філософії констатується неможливість вибудувати «єдину системну концептуальну модель світу», так і в історії мистецтва констатується неможливість продовжувати цілісну системну нарацію. Символічний порядок сучасної культури вже не формується однією цілісною релігійною та філософською системою, але складається з фрагментарних, розпорошених дискурсів [20: 154].

Відтак роль історика — не так *реконструювати*, як *конструювати* певну оповідь про минуле, або ж описувати художній процес як мозаїчний, збірний комплекс явищ, що творять складну сітку взаємних наближень та віддалень, діалогів та переосмислень [20: 178]. Стан кінця мистецтва означав для дослідни-

ка, що тепер він на власний ризик повинен обирати нараційну стратегію, критерії оцінки, парадигму, бо історія мистецтва вже не підказує розв'язку. Це дослідник має запропонувати власну візію, за якою не стоять жодні трансцендентальні санкції чи права історії, ані правила розвитку мистецтва (художньої форми, ідеї мистецтва), ані також правила ринку [20: 179].

Ідею кінця мистецтва А. Данто порівнює з *Bildungsroman* — виховним романом, у якому герой через чергові життєві досвіди набуває самосвідомості, що дозволяє йому віднайти правду про себе, кінець, що стає початком зрілого життя [19: 135]. Те саме відбулося і з мистецтвом — ми можемо мислити мистецтво після його кінця так, ніби з ери мистецтва, ми перейшли у щось, форму й структуру чого нам ще тільки належить зрозуміти [20: 4]. Цю нову епоху, котру ми ще маємо розпізнати, А. Данто й називає *постісторичною* або *постнарративною* добою.

Для окреслення новітнього стану мистецтва А. Данто вживає дефініцію французького філософа-екзистенціаліста Ж.-П. Сартра «неоречевлена екзистенція» як вияв найвищої міри людської свободи [20: 197]. Це означає, що більше не існує жодних приписів чи правил, стилістичних чи технічних обмежень, ідеологічних чи професійних настанов, жодних апріорних упереджень щодо того, чим має бути мистецтво або художник. Митці сьогодні мають до диспозиції усі історично існуючі форми та способи художнього висловлювання, а творчість не мусить зводитися до вузького кола професіоналів [20: 91]. Відтак єдиним обмеженням для художників залишаються обмеження власного часу: спосіб у який вони звертаються до форм художнього висловлювання, є частиною того, що окреслює наша доба [20: 198].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Етапи еволюції художньої культури, окреслені А. Данто, концептуалізують домінуюче для кожного періоду відношення людини до реальності та те, як це відношення заломлюється мистецтвом. Виокремлені фази дозволяють відстежити фактори, які виявилися найвпливовішими у формуванні такого відношення.

Вочевидь принциповим моментом, каталізатором змін у мистецтві ХХ ст. є вплив науково-технічного прогресу та його зростаюча роль посередника між людиною та реальністю. Саме теоретично-узагальнюючий погляд на мистецтво дозволяє побачити, якою мірою розвиток новітніх технологій визначає наше сприйняття світу та самих себе. Тож не дивно, що сьогодні мистецтво у традиційному розумінні себе вичерпало і, за твердженням А. Данто, перетворилося на одну з форм філософії.

Підхід, запропонований А. Данто, по-перше, уможливорює теоретичне узагальнення окремих періодів історичної трансформації мистецтва; по-друге, дозволяє відстежити, які тоталізуючі ідеї були домінуючими для західної культури на різних її історичних етапах; по-третє, виявляє сутнісні характеристики розуміння мистецтва на кожному етапі; по-четверте, дає можливість осмислити логіку

трансформації мистецтва й визначити роль та місце ідей теоретиків, що здійснили вклад в осмислення змін, яких зазнавало мистецтво, як культурний феномен; по-п'яте, застосування такого системного підходу уможливорює переосмислення та з'ясування ролі й місця українського мистецтва у тому цілому, яким є світовий мистецький процес, а також вияскравлює його спільні зі західною моделлю риси з одного боку, та самотутню неповторність з іншого.

Література:

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. [Пер. с англ.] / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. — Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. — 320 с.
2. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века / Екатерина Андреева. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 488 с.
3. Беньямин В. Выбранные / Вальтер Беньямин; пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. — Львів: Літопис, 2002. — 214 с.
4. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака / Ж. Бодрийяр; [пер. с фр. Д. Кралечкин]. — М.: Академический Проект, 2007. — 335 с.
5. Гілл Д. Історія християнства / Джонатан Гілл. — Київ: Темпора, 2010. — 560 с.
6. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях / Орест Голубець. — Львів: Колір ПРО, 2012. — 220 с.: іл.
7. Дніпровська Є. В. Від аналітичної естетики до постмодернізму: аналіз американських теорій (США): автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд.: спец. 09.00.08 «естетика» / Дніпровська Євгенія Володимирівна — Київ, 2003. — 19 с.
8. Эстетика Платона [Електронний ресурс] // Эстетика: навч. посіб. / В. С. Мовчан. — К., 2011. — 527 с. — Режим доступу до ресурсу: http://pidruchniki.com/12980108/etika_ta_estetika/estetika_platona.
9. Кандинский В. О духовном в искусстве // Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматія / Сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. — М.: Прогресс-Традиция, 2008. — 688 с.
10. Леонардо да Винчи Суждения о науке и искусстве / [Пер. с ит. А. А. Губера, В. П. Зубова]; под ред. А. К. Дживелегова. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 224 с.
11. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар; [пер. з фр.]. — М.; СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с. — (Ин-т экспериментальной социологии).
12. Мировое искусство (Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней) / Сост. И. Г. Мосин. — СПб.: Кристалл, 2006. — 192 с.
13. Рид Г. Краткая история современной живописи / Герберт Рид. — М.: Искусство — XXI век, 2006. — 320 с.
14. Рыков А. В. Основы теории искусства / Рыков Анатолий Владимирович. — СПб.: СПбГУ, 2007. — 116 с.
15. Эстетика: словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.
16. Danto A. The Artworld [Електронний ресурс] / Arthur Danto // The Journal of Philosophy. — Vol. 61, Iss. 19. — 1964. — Режим доступу до ресурсу: <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6>.
17. Danto A. The End of Art: A Philosophical Defence [Електронний ресурс] / Arthur Danto // History and Theory. — Vol. 37., No 4., Theme Iss. 37. — 1998. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.jstor.org/stable/2505400>.
18. Dziamski G. Liata dziewiecdziate / Grzegorz Dziamski. — Poznan: Galeria Miejska ARSENAL, 2000. — 200 s.
19. Greenberg C. Modernist Painting / Clement Greenberg // Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas. — Malden: Blackwell, 1999. — С. 754–759.
20. Kuspit D. Koniec Sztuki / Donald Kuspit; [tłum. Janusz Borowski]. — Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006. — 208 s.